فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره سیزدهم، تابستان ۱۳۸۸: ۱۳۶ـ ۱۰۷
تاریخ دریافت: ۱۳۸۷/۰۶/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۸۷/۱۰/۲۳

«همسان‌سازی» و کارکرد زیباشناختی آن در اشعار اخوان

محمد عمران‌پور *
فروغ صهبا **

چکیده

مقاله‌ی حاضر پژوهشی است درباره‌ی «همسان‌سازی» و کارکرد زیباشناختی آن در اشعار مهدی اخوان ثالث که به روش استقرائی انجام شده است. یکی از تمهیدات زبانی اخوان در شعر، استفاده از «همسان‌سازی» برای گسترش سازه‌های کلام و ورود به عرصه‌ی اطناب است. اخوان با پیوندی که از نظر لفظی یا معنایی بین دو رکن گروه‌های «همسان بدل‌دار» ایجاد می‌کند، از آن‌ها به صورت عامل برجسته‌ساز زبان و عنصر زیبایی‌شناختی شعر استفاده می‌کند. مهمترین نقش گروه‌های «همسان بدل‌دار» در اشعار اخوان، آشنایی‌زدایی، برجسته‌سازی، تبدیل زبان ارجاعی به زبان ادبی و آفرینش زیبایی است. ازدیگر جنبه‌های کارکرد زیبایی‌شناختی «همسان‌سازی» در اشعار اخوان عبارت است از: سوق دادن زبان شعر به سوی اطناب، توصیف مبدل‌منه، ایجاد فاصله‌ی زیبایی‌شناختی بین عقل و عاطفه. همچنین، با تکیه بر نقش اصلی گروه‌های «همسان بدل‌دار» که همسان‌پنداری در ادبیات است، اخوان با گزینش بدل از مجموعه‌ی «مجردات، اجسام، گیاهان، سیالات» و همنشین کردن آن با مبدل‌منه، تصاویر زیبایی که متکی بر تجریدپنداری، تجسم پنداری، گیاه‌پنداری، سیال‌پنداری و غیره است، به نمایش گذاشته‌است.

واژگان کلیدی: اخوان، همسان‌سازی، کارکرد زیبا شناختی.

---

*نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک Omranpour@araku.ac.ir
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک Sahba@araku.ac.ir

created with nitroPDF professional

مقدمه

هر شاعری برای بیان عواطف و احساسات ناشی از تجربیات شاعرانه‌ی خود و اندیشه‌هایی که به عنوان پشتوانه‌ی آن عواطف و احساسات در ذهنش ساخته و پرداخته می‌شود، به اقتضای حال و مقام به یکی از شیوه‌های سه‌گانه‌ی بیان مافی‌الضمیر که عبارت از اطناب و ایجاز و مساوات است، متوسل می‌شود. در شیوه‌ی اطناب، واحدهای نحوی کلام به صورتی گزینش می‌شود و گسترش می‌یابد که از یک سو مناسبات لفظی و تقارن و توازن بین الفاظ به بهترین شکل برقرار باشد و از سوی دیگر سازه‌های گسترش‌دهنده در انتقال معنی و احساس شاعر، نقش داشته باشد. سازه‌های گسترش‌دهنده‌ی کلام عبارت است از: صفت، مضاف الیه، بدل، تأکید، معطوف، مفسر، متمم و جمله‌های وابسته‌ی توضیحی که سخن به وسیله‌ی آن‌ها و از طریق دو ساختار وابسته‌سازی یا همسان‌سازی به سوی اطناب کشیده می‌شود.

مهدی اخوان ثالث، شاعر معاصر، از گروه اطناب‌گرایان است که برای سوق دادن کلام خود به وادی اطناب از بین الگوهای گسترش‌دهنده‌ی کلام، بیشتر تمایل به همسان‌سازی دارد. او در این راه با استفاده از ساخت‌های متنوع همسان‌سازی، علاوه بر معانی توصیفی و روایی، مطالب انشایی و ابداعی ناشی از ذوق خود را نیز با اطناب بیان می‌کند، چنان که پورنامداریان در باره‌ی اسلوب کلام وی می‌گوید: «اخوان مطلب را در اغلب موارد مثل شاعران سبک خراسانی و قصیده‌پرداز تا آنجا که ممکن است برای خواننده حلاجی می‌کند چندان که مجالی بسیار اندک برای تأمل و فعالیت ذهنی وی باقی می‌ماند» (پورنامداریان، ۱۳۷۹: ۱۸۸). در این مقاله سعی بر این است که همسان‌سازی و کارکرد زیبایی‌شناختی آن در ساختار کلام وی بررسی و تبیین شود.

همسان‌سازی و ساختار آن در اشعار اخوان

یکی از تمهیدات زبانی اخوان برای گسترش سازه‌های کلام و ورود به عرصه‌ی اطناب، همسان‌سازی و کاربرد گروه‌های همسان و استفاده از نقش زیباشناختی آن در شعر است. همسانی در دستورزبان، از مقوله‌های نحوی است که بر اساس آن، واژه، عبارت یا جمله بدون نقش نما یا با نقش‌نما، هم‌ارز یکی از سازه‌های پیش از خود قرار می‌گیرد.

created with nitroPDF professional

فرشیدورد در تحلیل نحوی کلام، در توضیح همسانی می‌گوید: «مراد از همسانی آنست که کلمه یا سخنی با کلمه یا سخنی دیگر دارای ارزش دستوری مشترک و یکسان باشد، مثلاً اگر یکی مفعولست همسان آن نیز مفعول باشد.» ایشان سپس ادامه می‌دهد که «همسانی بر چهار قسمست: همپایگی، بدل، تأکید، تفسیر» (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۱۰۲)

همپایگی: «همپایگی نوعی همسانیست که بوسیله‌ی پیوندهای همپایگی بین کلمه‌ها و گروه‌ها و جمله‌ها بوجود می‌آید»(همانجا)، مانند دو واژه‌ی «خلوت» و «خاموش» در شعر زیر که بوسیله‌ی پیوند «و»، همپایه گشته و نقش همسان وصفی دارند:

ای جاودانگی
ای دشت‌های خلوت و خاموش
هسته ← → همسان(همپایه)
باران من نثار شما باد

(اخوان، ۱۳۷۸: ۵۶)

بدل: بدل واژه یا گروه واژگانی است که همراه با مکث کوتاهی واژه یا گروه واژگانی دیگری را همراهی کرده، از طریق همسانی مفهوم آن را گسترش می‌دهد. بدل با هسته‌ی خود که بدل‌دار یا مبدل‌منه نامیده می‌شود از نقش یکسانی برخوردار است، مانند «آهوکم» در شعر زیر که بدل «پوپکم» واقع شده و هر دو دارای نقش منادا هستند:

دردم اینست که من بی‌تو دگر
از جهان دورم و بی‌خویشتنم
پوپکم، آهوکم!
مبدل‌منه ← → بدل
تا جنون فاصله‌ای نیست ازینجا که منم

(اخوان، ۱۳۸۰: ۱۱۰)

تفسیر: فرشیدورد در باره‌ی تفسیر و گروه‌های تفسیری می‌گوید: گروه‌های تفسیری

اعم از گروه‌های اسمی و غیر اسمی، آنهایی هستند که امروز با «یعنی» و «به معنی» و مانند آنها ساخته می‌شوند و در قدیم با «ای» و «اعنی» که به همان معنی‌اند نیز ساخته می‌شده‌اند. او هسته‌ی گروه تفسیری را تفسیرشده و همسان آن را مفسر می‌نامد (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۳۵۹) مانند:

یک وکیلِ کاردانِ خوب، یعنی هفت خطّ هر دو سو چاپ منافق خوی

هسته یا تفسیرشده ← → همسان یا مفسر

که هم از آخور خورد، هم توبره، هم دیگ، هم کاسه.
بعد از آن دیگر تصاحب کردنِ دار و ندارِ مرد
و سپس زندان و مسکین مردِ آزاده

(اخوان، ۱۳۷۹د: ۱۰۵).

تأکید: واژه یا گروه یا کلامی است که برای تقریر و تأکید معنی، مانند بدل پس از مکث کوتاهی، همسان واژه یا گروه یا کلام قبل از خود می‌شود. تأکید ممکن است تکرار یا مترادف سازه‌ی پیش از خود یا ضمیر تأکیدی یا ضمیر مشترک مربوط به آن باشد.

- تکرار، مانند:

بیا مادر ! بیا مادر !

هسته ← → همسان(تأکید)

منال از این سکوت سرد و یأس‌آلود من دیگر

(اخوان، ۱۳۷۹ب: ۸۳)

- مترادف، مانند:

دیگر اکنون دیری و دوری‌ست
کاین پریشان مرد

هسته ↓

این پریشان پریشانگرد

همسان (تأکید) ↑

در پس زانوی حیرت مانده، خاموشست.

(اخوان، ۱۳۷۸: ۱۳۷)

- ضمیر مشترک، مانند:

چون دگر شدن ز سفالی، باشد آرزوی محالی

ای که بی نظیر و مثالی، پس دگر تـــو خـــود دگرم کن.
هسته← →همسان(تأکید)

(اخوان، ۱۳۷۹ج: ۸۸)

در مورد همسانی دو نکته قابل یادآوری است: ۱. در اغلب کتاب‌هـای دسـتور، بحـث مربوط به برخی از مقوله‌های همسانی همچون بدل و تأکید فقط در ذیل مقولـه‌ی اسـم مطرح شده است، در حالی که همسانی علاوه بر اسم در مقوله‌های دیگر از قبیل صـفت، قید، فعل، گروه، جمله و حتی یک بند شعر نیـز رخ مـی‌دهـد. ۲. از میـان چهـار قسـم همسانی، گروه بدلی و تأکیدی ساختار مشابهی دارند و تنها اختلاف آن‌ها در این اسـت که در گروه تأکیدی هسته و همسان از نظر لفظی غالباً مشابه اما در گروه بدلی مختلـف است، به همین لحاظ در برخی از کتاب‌های دستور هر دو را تحـت عنـوان گـروه بـدلی مطرح کرده‌اند و هسته‌ی گروه را بدل‌دار، مبدل‌منه یا متبوع و بدل را تابع یـا وابسـته و جمع هر دو را گروه بدل‌دار نامیده‌اند. در مقالـه‌ی حاضـر از میـان همسـان‌سـازی‌هـای چهارگانه، به جهت بسامد ناچیز گروه‌های تفسیری در اشعار اخوان(که ظاهراً به ده مورد نمی‌رسد) و اختلاف ساختار همپایگی با بدل و تأکید، فقط بدل و تأکیـد هـورد بحـث و بررسی قرار می‌گیرد.

اخوان با پیوندی که از نظر لفظی یا معنایی بین دو سازه‌ی گروه‌های همسـان ایجـاد می‌کند، از آن‌ها به صورت یک عامل برجسته‌ساز زبان شاعرانه و عنصر زیبـایی‌شـناختی شعر استفاده می‌کند. مهمترین عاملی که گروه‌های همسان بدل‌دار و تأکیدی را در شعر اخوان به عنوان عامل برجسته‌سـاز یـا آشـنایی‌زدا مطـرح مـی‌کنـد، سـاختار دو رکنـی آن‌هاست که همنشینی و هم آیی ارکان در اغلب آن‌ها، از نظر لفظ یا معنـی منجـر بـه گونه‌ای فراهنجاری در زبان می‌شود.

در ساختار گروه‌های همسان، هرکدام از سازه‌های گروه، بویژه سازه‌ی همسان یا بدل که نقش بارزتری در ایجاد آشنایی‌زدایی یا برجسته‌سازی دارد، از یک واژه کوتاه ساده تا یک جمله و در برخی موارد حتی یک بند از شعر را شامل می‌شود که می‌تـوان آن‌هـا را در چهار دسته قرار داد: همسان‌های واژگانی، همسان‌های گروهی، همسان‌های جمله‌ای، همسان‌های بندی.

همسان‌های واژگانی: در اینگونـه همسـان‌سـازی، گوینـده از یـک واژه بـه عنـوان همسان استفاده می‌کند که ممکن است تکرار هسته باشد یا با آن اختلاف لفظی داشـته

باشد. همسان‌های واژگانی نسبت به اقسام دیگر بدل در اشعار اخوان ناچیز و مقصود شاعر از کاربرد آن، بیشتر دو مورد زیر است:

۱. همسان یا بدل، نام هسته یا مبدل‌منه است: در این حالت، مبدل‌منه از یک گروه توصیفگر کنایی تشکیل شده و بدل مکنی‌عنه و هدف از ذکر آن، معرفی نام مبدل‌منه است، مانند نمونه‌ی زیر که شاعر ابتدا از دو گروه توصیفگر و کنایی «ابر رند همه آفاق» و «مست راستین» که ساختار مبدل‌منه+ بدل دارد، به عنوان هسته استفاده کرده است و سپس با ذکر واژه‌ی «خیام» که مکنی‌عنه و بدل و نام مبدل‌منه است آن را معرفی کرده است.

درود دیگری بر هوش جاوید قرون و حیرت عصیانی اعصار
ابر رند همه آفاق، مست راستین، خیام
مبدل‌منه یا هسته← ← بدل یا همسان
مبدل‌منه یا هسته← ← بدل یا همسان
(اخوان، ۱۳۷۹الف: ۵۲)

یا در عبارت زیر که «این دبیر گیج و گول و کوردل» مبدل‌منه، و «تاریخ» بدل و نام مبدل‌منه است:

این دبیر گیج و گول و کوردل، تاریخ
مبدل‌منه ← ← بدل
تا مذّهب دفترش را گاهگه می‌خواست
با پریشان سرگذشتی از نیاکانم بیالاید
رعشه می‌افتادش اندر دست
(اخوان،۱۳۷۸: ۳۴)

۲. همسان یا بدل تکرار مبدل‌منه است: در این مورد، علاوه بر همسانی معنایی، همسانی لفظی نیز بین مبدل‌منه و بدل برقرار است و هدف شاعر تأکید مبدل‌منه است، مانند «نفرین» و «جوانمردا» در عبارتهای زیر:

نفرین بر این بیداد، ای مهتاب، نفرین
مبدل‌منه یا تأکید شده← ← بدل یا تأکید
(اخوان، ۱۳۸۰: ۵۸)

جوانمردا ! جوانمردا !

مبدل‌منه یا تأکید شده←→بدل یا تأکید

چنین بی اعتنا مگذر
ترا با آذر پاک اهورایی دهم سوگند
بدین خواری مبین خاکستر سردم

(اخوان، ۱۳۷۹ب: ۵۵)

یا تکرار «قصه» که به منظور اهمیت دادن به موضوع، در شعر زیر شکل گرفته است:

قصه است این، قصه، آری قصه‌ی درد است

مبدل‌منه ← → بدل یا تأکید

شعر نیست
این عیار مهر و کین مرد و نامرد است

(اخوان، ۱۳۷۹ ب: ۶۸)

همسان‌های گروهی: در این ساختار، همسان یا بدل به صورت یک گروه واژه به دنبال مبدل‌منه- که گونه‌های متنوعی می‌تواند داشته باشد- قرار می‌گیرد، مانند گروه اسمی «همبازی شطرنج وحشتناک» در شعر زیر که بدل از«زن»، و «شطرنج بی‌پایان و پیروزی» که بدل از گروه اسمی «شطرنج وحشتناک» واقع شده است:

در لحظه‌های آخر بازی
ناگه زنم، همبازی شطرنج وحشتناک/ شطرنج بی‌پایان و پیروزی

مبدل‌منه← → بدل یا همسان

مبدل‌منه← → بدل یا همسان

زد زیر قهقاهی که پشتم را به هم لرزاند

(اخوان، ۱۳۷۹الف: ۴۴)

یا در مثال زیر که گروه متممی «تا زنجیر» بدل گروه متممی «تا آنجا که رخصت بود» قرار گرفته است:

اگر دل می‌کشیدت سوی دلخواهی
به سویش می‌توانستی خزیدن، لیک تا آنجا که رخصت بود، تا زنجیر

مبدل‌منه ← → بدل یا همسان

(اخوان، ۱۳۷۹ب: ۹)

اخوان از این نوع بدل، بسیار متنوع و گسترده استفاده کرده است و بیشترین نقش هنری و بلاغی بدل در اشعار او مربوط به همین گروه است. مانند نمونه‌ی زیر که ابتدا از ساختار همسان‌سازی برای ساخت تشبیه و تشخیص بهره برده و «جعبه‌ی جادو» را که مبدل‌منه است به «دزد دین و دنیا» که بدل است تشبیه کرده، سپس با ذکر گروه همسان بدل‌دار دیگری در سطر آخر، بین دو گروه همسان، تمهید تقابل معکوس پدید آورده است.

باز هم اما
گرد پرفن جعبه‌ی جادوش- دزد دین و دنیاشان -
مبدل‌منه ← → بدل یا همسان
همچنان غوغا و جنجال است
راست پنداری که این محتال بیگانه
آن گرامی نازنین، پارینه نقال است
مبدل‌منه ← → بدل یا همسان

(اخوان، ۱۳۷۹ب: ۷۹)

همسان‌های جمله‌ای: در ساخت‌هایی که جمله نقش همسان برای جمله‌ی دیگر دارد، اگر منظور گوینده تأکید مطلب باشد، همسان و هسته از نظر لفظی یکسان است، اما اگر مقصود گوینده، جلب توجه مخاطب و تقریر مطلب یا اظهار یکی از حالات عاطفی خود از قبیل غم و اندوه، نشاط و شادمانی، هیجان یا بیزاری باشد، همسان با هسته‌ی خود اختلاف لفظی دارد. مانند نمونه‌های زیر که در هرمورد، سطر دوم، همسان یا تابع سطر پیش از خود است:

سخن می‌گفت، سر در غار کرده، شهریار شهر سنگستان.
هسته یا متبوع ↓
سخن می‌گفت با تاریکی خلوت
همسان یا تابع ↑

(اخوان، ۱۳۷۹الف: ۲۵)

یا: چندمان بایست تنها در بیابان بود / نوشید این غبارآلود؟
هسته یا متبوع ↓
چندمان بایست کرد این جاده را هموار؟
همسان یا تابع ↑

(همان: ۳۳)

همسان‌های بندی: در مواردی که منظور گوینده، مبالغه در زیبانمایی یا زشت نمایی یا توصیف است، ممکن است هر بندی از شعر را که خود شامل چند جمله است، همسان یا تابع بند پیشین قرار دهد. در گروه‌هایی که اخوان از بند، به عنوان همسان استفاده کرده است، هسته و همسان از ساختار موسیقایی و نحوی تقریباً مشابهی برخوردار است و فقط سازه‌های دلالت کننده بر زشتی یا زیبایی در هر بند تغییر می‌کند، مانند:

بند ۱ «هسته» ↓
هان کجاست
پایتخت این کج‌آیین قرن دیوانه/...

↑ بند ۲ «همسان»
هان کجاست
پایتخت این دژآیین قرن پرآشوب/...
بند ۲ «هسته» ↓

هان کجاست
پایتخت این بی‌آزرم و بی‌آیین قرن/...
↑ بند ۳ «همسان»

(اخوان، ۱۳۷۸: ۸۰)

رابطه‌ی لفظی تابع و متبوع در همسان‌سازی

از دیگر ویژگی‌های ساختار گروه‌های همسان در اشعار اخوان که عامل برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی می‌شود، ارتباط لفظی هسته یا متبوع با همسان یا تابع است. به جز شمار اندکی، در غالب همسان‌سازی‌های اخوان بین دو رکن گروه، پیوند لفظی برقرار است. از این دیدگاه همسان‌سازی‌های اخوان به چند گروه قابل تقسیم است:

الف: همسان عین هسته است: به عبارت دیگر عین لفظ مبدل‌منه به عنوان بدل برای تأکید تکرار می‌شود، مانند «من» در پایان سطر دوم و «منم ساقی» در سطر چهارم و «آلوده‌ایم» در سطر اول شعر دوم:

این نباید بردتان از یاد
که منم ساقی شما را، من
مبدل‌منه ← → بدل یا همسان
در شگفتم من چگونه این نمی‌دانید

که منم ساقی، منم ساقی
مبدل‌منه ← → بدل یا همسان

(اخوان، ۱۳۸۱: ۲۵)

هرچه‌ایم آلوده‌ایم، آلوده‌ایم ای مرد؟
مبدل‌منه ← → بدل یا همسان

آه می‌فهمی چه می‌گویم؟
ما به هست آلوده‌ایم، آری

(اخوان،۱۳۷۹الف: ۷۱)

ب: همسان همان هسته است که وابسته‌ای نیز به همراه دارد: وابسته‌ی همسان ممکن است صفت، مضاف‌الیه یا پیرو توضیحی باشد که برای تأکید در وصف یا توضیح دیگری، همسان را همراهی می‌کند. مانند عبارت زیر که «آتش»، هسته، و «آتشی بی‌رحم»، همسان یا بدل و ساختار آن برابر با هسته + صفت است. صفت «بی‌رحم» از یک سو القا کننده‌ی هیبت و حشمت هسته و از سوی دیگر، بیانگر نفرت گوینده نسبت به آن است:

خانه‌ام آتش گرفته است، آتشی بی‌رحم
مبدل‌منه ← → بدل یا همسان

(اخوان، ۱۳۸۰:۷۷)

یا «مست سرنشناس، پا نشناس» در شعر زیر:

مست بودم، مست سرنشناس، پانشناس، اما لحظه‌ی پاک و عزیزی بود
مبدل‌منه ← → بدل یا همسان

(اخوان،۱۳۷۹ الف: ۷۷)

در شعر زیر همسان = هسته + جمله‌ی پیرو توضیحی است که پیرو توضیحی به منظور مبالغه در طنز و ریشخند، آن را همراهی می‌کند:

ثقبه‌زار، آن پاره‌انبان مزیحش را فراز آورد، پاره انبانی که پنداری/ هرچه در آن بوده بود افتاده بود و ...
مبدل‌منه ← → بدل یا همسان

(همان: ۲۷)

ج: گاهی نیز زنجیره‌ای از همسان‌سازی‌ها یکدیگر را دنبال می‌کنند که در ساختار برخی از همسان‌ها نشانه‌ای لفظی از هسته وجود دارد. در این قسم از همسان‌سازی، علاوه بر شگردهای معنایی، کارکرد موسیقایی گزاره‌ها نیز مورد توجه شاعر بوده است، مانند:

created with nitroPDF professional

دیگر اکنون
هسته↓ آن عماد تکیه و امید ایرانشهر
همسان↑ هسته↓ شیرمرد عرصه‌ی ناوردهای هول
همسان↑ هسته↓ گرد گند اومند
همسان↑ هسته↓ پور زال زر، جهان‌پهلو
همسان↑ هسته↓ آن خداوند و سوار رخش بی‌مانند
همسان↑ هسته↓ آن که نامش چون هماوردی طلب می‌کرد/ ...
همسان↑ هسته↓ آن که هرگز کس نبودش مرد در ناورد
همسان↑ هسته↓ آن زبر دست دلاور، پیر شیرافکن
همسان↑ آن که بر رخشش تو گفتی کوه بر کوه است ...
(اخوان، ۱۳۷۹ب: ۷۱)

کارکرد زیبایی‌شناختی همسان‌سازی در اشعار اخوان

مهمترین نقش «همسان‌سازی‌های بدل‌دار» در بلاغت و زیبایی‌شناسی شعر، تأکید، تقریر، تثبیت معنا و تحقیق مفهوم، رفع ودفع توهم، دفع غفلت شنونده از حمل هسته‌ی همسان(مبدل‌منه) بر معنای حقیقی و اموری از این قبیل است. اخوان با کاربرد همسان‌سازی‌های گوناگون، علاوه بر موارد مذکور، برای آشنایی‌زدایی، همسان‌پنداری، سوق دادن کلام به سوی اطناب به منظور ایجاد میدان وسیع برای شرح و بسط مطالب، القای معانی ثانویه‌ی کلام و ساختار صور خیال و آرایش موسیقایی کلام و رعایت فاصله‌ی زیبایی‌شناختی عقل و عاطفه، بهره برده است که برخی از نمونه‌های پربسامد آن به شرح ذیل است.

آشنایی زدایی و برجسته‌سازی

اولین تأثیر زیبایی‌شناختی همسان‌سازی در اشعار اخوان، زدودن رنگ عادت از زبان روزمره و ارجاعی و تبدیل آن به زبان هنری و ادبی از طریق آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی است. از دید صورتگرایان، شعر به دلیل آن که مضامین کهن و عمیق را

برای کاوش در وضعیت بشر به کار می‌گیرد، شعر محسوب نمی‌شود، بلکه شعر بدان سبب شعر است که در روند آشنایی‌زدایی از زبان، توجه ما را به ساختگی و تصنعی بودن خود جلب می‌کند.(برتنز،۱۳۸۲: ۴۷) از این دیدگاه، بخش عمده‌ی زیبایی هر متن وابسته به عناصر و عواملی است که بر اثر کاربرد خاص زبان، موجب آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی زبان می‌شود. از این رو، همسان‌سازی‌های اخوان به لحاظ نقشی که در ساختار زبان شاعرانه، ایجاد موسیقی و صور خیال دارد، از عناصر مهم آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی و آفرینش زیبایی به شمار می‌آید. مانند نمونه‌ی زیر که گوینده با استفاده از تمهید تکرار و جابه‌جایی در همسان‌سازی، به آرایش موسیقایی زیبایی که موجب برجسته‌سازی در پایان بند شده، دست یافته است:

سنگ که تنواره‌ی صبور سکوت است
و آب که جان حریر را تن جاری است
چیست؟ بگو چیست؟
نرم‌تر از این و بردبارتر از آن
نیست، مگر هست
هسته↓
هست مگر؟ نیست
همسان↑

(اخوان،۱۳۷۸: ۹۵)

یا هم‌آوایی آغازین سازه‌های مبدل‌منه و بدل در شعر زیر که علاوه بر برجسته‌سازی موسیقایی، از لحاظ مفهوم نیز، تکرار واج «س» تداعی‌گر صدای هیس که علامت سکوت است، می‌شود. مضافاً بر این که تسلط هنرمندانه‌ی شاعر در گزینش و همنشین کردن سازه‌ها، آشنایی‌زدایی ناشی از ساخت تصویر زیبایی را که آمیزه‌ای از تشخیص و تشبیه است، پدید آورده است:

آخر تنواره‌ی سکوت و صبوری
هسته↓
صخره‌ی ساحل کشید شیون و زد داد
همسان↑
نرمش جاری! گذشت جور تو از حد

(اخوان،۱۳۷۸: ۹۷)

و هنجارگریزی و غریب‌نمایی حاصل از همسان‌سازی در عبارت «شهر پلید کودن دون، شهر روسپی» که به قصد مبالغه در تحقیر و نکوهش شکل گرفته است:

شب خامش است و خفته در انبان تنگ وی
شهر پلید کودن دون، شهر روسپی
مبدل‌منه ← → بدل یا همسان

ناشسته دست و رو
برف غبار بر همه نقش و نگار او

(اخوان، ۱۳۷۸: ۵۵)

همچنین آشنایی‌زدایی و برجسته سازی در شعر زیر:

راه بود و راه- این هرجایی افتاده- این همزاد پای آدم خاکی
مبدل‌منه ← → بدل یا همسان → بدل یا همسان

برف بود و برف -این آشوفته پیغام- این پیغام سرد پیری و پاکی
مبدل‌منه ← → بدل یا همسان → بدل یا همسان

(اخوان، ۱۳۷۸: ۱۱۱)

شاعر از «راه» که اسم مکان است، به شیوه‌ی بدل‌افزایی، با صفات هرجایی افتاده و «همزاد پای آدم خاکی» یاد کرده، و «برف» را که یک پدیده‌ی طبیعی است «آشفته پیغام» و «پیغام سرد پیری» نامیده و دست به آشنایی‌زدایی زده است و بر اثر قرینه‌سازی با دو گروه همسان بدل‌دار، برجسته سازی را سامان بخشیده است.

ایجاد فاصله‌ی زیبایی‌شناختی بین عقل و عاطفه

منتقدان ادبی همواره سه گونه برخورد با شعر داشته‌اند. گروه اول عقل‌گرایان بوده‌اند که برخورد عقلانی با شعر داشته‌اند. افلاطون که اولین نظریه‌پرداز شعر است، چون شعرا را تابع محض عقل نمی‌دید، در جمهوری افلاطونی جایگاهی برای آن‌ها قائل نبود. در دوران اسلامی نیز ادیبانی مانند ابن قتیبه و ابن طباطبا، معیار عقل و تفکر معقول را تکیه‌گاه سرایش شعر و خوب و بدی آن می‌دانستند. در مقابل عقل‌گرایان، گروه دیگری از منتقدان، قائل به اصالت عاطفه و احساس بودند، از نظر این گروه اگرچه عقل در بسیاری زمینه‌ها راهگشا است، اما صلاحیت ورود به عرصه‌ی شعر را ندارد. بر اساس نظر

این گروه، شعری که در سرایش آن، از عقل پیروی شود، شعری سست و ضعیف و بی‌روح است. در این میان، گروه سومی هم وجود دارد که نظر متعادل‌تری دارند، همانند عبدالقاهر جرجانی که «در شعر باور به دو گونه معانی عقلی و معانی خیالی دارد و ذوق بلند او مانع از محصور کردن ادبیات در دایره‌ی قواعد منطقی میشود.» (عدنان، ۱۳۷۶: ۸۰ و ۸۱)

این گروه بر این باورند که اگرچه زبان شعر، عاطفی است و عواطف و احساسات، تکیه‌گاه بیشتر گزاره‌های شاعرانه است، اما نمی‌توان به طور کامل منکر عقل و استدلال‌های عقلانی در شعر شد. بنابر نظر گروه سوم، هیچ یک از دو عنصر عقل و احساس، به تنهایی برای شعر کفایت نمی‌کند. زبان شعر علاوه بر بعد عاطفی، بنابر ضرورت باید از بعد عقلانی هم برخوردار باشد.

الیوت[1]، منتقد و شاعر معروف قرن بیستم که اثرگذارترین شاعرانگلیسی زبان در ادبیات کشورهای غیر انگلیسی زبان به شمار می‌آید، عقل و عاطفه و با تأکیدی کمتر تعمق و شوخ‌طبعی را شرط اصلی تحقق یک شعر خوب می‌داند. او پیروی محض از یکی از دو معیار عقل یا احساس را منجر به گسست احساس در شعر دانسته، در این مورد می‌گوید: در گذشته مردم می‌دانستند چگونه اندیشه و احساس را با یکدیگر ترکیب کنند، اما با سپری شدن دوران شکوفایی شاعران متافیزیکی[(۱)] قرن هفدهم، خرد و عاطفه از یکدیگر جدا شده، هر یک به راه خود رفتند و نتیجه‌ی آن منجر به نوعی گسست احساس در شعر شد. این گسست از یک سو عقلانیت بی‌روح و ملال‌انگیز و از سوی دیگر، احساسات مفرط یا کم‌مایگی منتهی به بی‌مسؤولیتی را برای شعر به بار آورد. رابرت فراست[2] نیز، نظر الیوت را از منظری دیگر بیان کرده، می‌گوید: «شعر با برقراری اتحاد بین عقل و احساس، آرامش‌بخش است» (برتنس،۱۳۸۳: ۲۴و ۲۵).

به نظر گروه سوم، شاعر، زبان ارجاعی را که بر اساس معیارهای عقلانی گزاره‌پردازی می‌کند، می‌گیرد و در کارگاه خیال خود، بعد عاطفی و احساسی بدان می‌افزاید و زبان

---

1 - Thomas Stearns Eliot (1888-1965)
2- Robert Frost (1874-1963)

شاعرانه را که چهار بعدی است، برای بیان گزاره‌های شعری خلق می‌کند. لارنس پرین[1] در این زمینه معتقد است: «اگر شعر برای القای تجربه به کار می‌رود، باید در راستای همه‌ی جنبه‌های انسان تنظیم شود و باید نه تنها با عقل بلکه با احساسات، عواطف و تخیل نیز در ارتباط باشد. شعر به بعد عقلانی زبان، بعد احساسی، عاطفی و تخیلی را نیز می‌افزاید» (پرین، ۱۳۸۱: ۱۹و ۲۰).

در شعر فارسی، غالباً پرواز شعرای بزرگ به یاری دو بال عقل و احساس شکل گرفته است و هر کدام از دو عنصر عقل یا احساس که سلسله جنبان شعر آن‌ها بوده، عنصر دیگر به مراقبت سرسخت آن همت گماشته است. در نتیجه شعری پدید آورده‌اند که دو کفه‌ی عقل و احساس به اقتضای حال و مقام، سنگینی خود را حفظ کرده است. اگرچه در مواردی هم شعر آنها عاطفی محض یا عقلانی محض بوده است.

از دیدگاه زبانی، همراهی یا تقابل عقل و عاطفه در ساخت‌های گوناگون می‌تواند نمود پیدا کند که از بین آن‌ها در گروه‌های همسان بویژه در گروه‌های همسان بدل‌دار بیشتر مشهود است. در ساخت گروه‌های بدل‌دار- که مبتنی بر همسان‌پنداری است- هنگام گزینش دو رکن گروه همسان، گاه احساسات و عواطف غالب می‌شود و گاه عقل. از این رو برای این که هر دو رکن گروه همسان، عاطفی محض یا عقلانی خشک و بی‌روح نباشد، گوینده به ایجاد تعادل بین عقل و عاطفه که نوعی فاصله‌ی زیباشناسانه در شعر است، می‌پردازد. آن‌گاه که ماهیت مبدل‌منه در پرده‌ی عواطف و احساسات محو می‌شود، عقل را وارد میدان می‌کند و بدل را بر اساس معیارهای عقلانی گزینش می‌کند و اگر مبدل‌منه مبتنی بر خردورزی باشد، عواطف و احساسات چنین وظیفه‌ای را برای گزینش بدل بر عهده می‌گیرند. گهگاه نیز هر دو سوی گروه همسان، عقلانی یا عاطفی است. باغینی‌پور در مقاله‌ای که ساخت‌های بدلی را از منظر شناختی بررسی کرده است، ساخت‌های بدلی را یکی از ابزارهای ایجاد تعادل بین احساس و عقل معرفی کرده، حاصل همنشینی مبدل‌منه و بدل را یکی از چهار حالت ذیل می‌داند.

«۱) مبدل‌منه: عقلانی — بدل: عاطفی

۲) مبدل‌منه: عاطفی — بدل: عقلانی

۳) مبدل‌منه: عقلانی — بدل: عقلانی

---

1 - Laurence Perrine

۴) مبدل‌منه: عاطفی بدل: عاطفی» (باغینی‌پور،۱۳۸۴: ۱۰۹)

در تقسیم‌بندی فوق، منظور از عقلانی، سازه‌هایی است که گزینش و معرفی و شناخت آن‌ها مبتنی بر فرایندهای عقلانی است و عواطف انسان در آن‌ها نقشی ندارد، چه مادی باشند چه معنوی و منظور از عاطفی، سازه‌هایی است که از بار عاطفی برخوردارند و حداقل یکی از عواطف انسان در ساخت و گزینش آن‌ها دخیل است.

در ساختار گروه‌های «همسان» در اشعار اخوان تقریباً هر چهار رابطه بین مبدل‌منه و بدل به چشم می‌خورد که نمونه های آن عبارت است از:

عقلانی- عقلانی؛ مانند «بهرام» و «همان بهرام ورجاوند» که گزینش هر دو مبتنی بر عقل است:

نشانی‌ها که می‌بینم در او بهرام را ماند / همان بهرام ورجاوند
(مبدل‌منه (عقلانی)← / → بدل (عقلانی))

(اخوان، ۱۳۷۹الف: ۱۷)

عاطفی- عاطفی، مانند نمونه‌ی زیر که راوی با لحنی رجزگونه و دردآلود و نوحه‌وار از هسته و همسان با صفاتی که مبتنی بر عاطفه‌ی غمگنانه است، یاد می‌کند:

باز چشم او به رخش افتاد- اما ... وای!
دید
رخش زیبا، رخش غیرتمند / رخش بی‌مانند
(مبدل‌منه (عاطفی) ← / → بدل (عاطفی))
با هزارش یادبود خوب خوابیده است

(اخوان، ۱۳۷۹ب: ۷۵)

عاطفی- عقلانی، مانند «شیر ایران‌شهر» که هسته‌ی گروه یا مبدل‌منه است و عاطفه در ساختار آن دخالت دارد، اما در گزینش «تهمتن» که همسان و نام حقیقی پهلوان است هیچ نقشی ندارد:

آری اکنون شیر ایران‌شهر / تهمتن، گرد سجستانی/...
(مبدل‌منه(عاطفی) ← / → بدل(عقلانی))
در بن این چاه آبش زهر شمشیر و سنان، گم بود

(همان: ۷۲)

عقلانی- عاطفی، مانند:

درین تنگ غروب تار
که خرد و خسته‌جان برگشته‌اید از کارتان، - پیکار نفرت‌بار در بازار-
مبدل‌منه(عقلانی) ← → بدل(عاطفی)

خطابی با شما دارم
(همان: ۲۴)

در این شعر، «کار» مبدل‌منه و در معنی شغل به کار رفته است، اما شاعر با توجه به معنی دیگر آن یعنی پیکار و یاری جستن از عاطفه و احساس، از طریق بدل، آن را «پیکار نفرت‌بار در بازار» تصور کرده است.

با توجه به فضای حاکم بر شعر اخوان، فاصله‌ی زیباشناختی بین عقل و عاطفه بخوبی رعایت شده است، ولی در این زمینه اگر قرار باشد شاخصه‌ی سبکی برای اخوان تعیین کنیم، بسامد گروه‌هایی که دوسوی آن عقلانی است، کمتر از گروه‌های دیگر است و از این نظر می‌توان گفت بعد عاطفی و احساسی اشعاراخوان قویتر از بعد عقلانی آن است.

همسان‌پنداری

از نقش‌های مهم زیبایی‌شناختی همسان‌سازی در زبان ادبی، کاربرد آن به عنوان ابزاری برای همسان‌پنداری مجازی است که در مبحث هنجارگریزی معنایی قرار می‌گیرد.

در زبان ارجاعی، غیر از این که دو رکن گروه همسان بدلی یا تأکیدی دارای نقش دستوری واحدی هستند، باید تناسب معنایی نیز بین آن‌ها برقرار باشد. به عنوان نمونه در عبارت «مولانا، سراینده‌ی مثنوی، در قرن هفتم می‌زیست»، هر دو رکن گروه همسان به جهت داشتن مشخصه‌ی [+ انسان][۲] از لحاظ معنایی نیز متناسب هستند.

در زبان شعر برخلاف زبان ارجاعی، دو رکن گروه همسان ممکن است دارای ویژگی‌های مختلف و در نتیجه از نظر معنایی ناهمگون باشند. به بیان دیگر، در همسان‌پنداری شاعرانه غالباً بین بدل و مبدل‌منه، همسانی حقیقی وجود ندارد، همسانی آن‌ها ادعایی و مجازی است و بر اساس تخیل و پندار گوینده، شکل می‌گیرد،

مانند:

گفتم ای گل‌ها و ریحان‌های رویان بر مزار او/ ای بی‌آزرمان زیبارو

مبدل‌منه ← → بدل یا همسان

ای دهان‌های مکنده هستی بی‌اعتبار او

رنگ و نیرنگ شما آیا کدامین رنگسازی را به کار آید

(اخوان،۱۳۷۸: ۱۴۵)

در این شعر «گل‌ها و ریحان‌ها» دارای مشخصه‌ی [+ گیاه] است که شاعر در تخیل خود به شیوه‌ی همسان‌پنداری آن‌ها را «بی‌آزرمان زیبارو» تصور کرده است که ویژگی [+انسان] دارد، از این رو با استفاده از الگوی همسان‌سازی و بدل‌افزایی، پندار و دعوی خود را بروز داده است.

به طور کلی در فرایند همسان‌پنداری یکی از دو طرف گروه همسان، امری ذهنی یا عینی و حقیقی است که از قبل وجود دارد. آنچه موجب می‌شود همسان‌پنداری عامل آشنایی‌زدایی و تبدیل زبان ارجاعی به زبان شعر شود، غالباً رکن دیگر است که نیروی خیال بر اساس تجربه‌ی شاعرانه آن را کشف می‌کند و از طریق همسان‌سازی، آن دو را همسان یکدیگر می‌پندارد. بنابراین هر کدام از دو سازه‌ی مبدل‌منه یا بدل می‌تواند حقیقی یا ادعایی و تخیلی باشد.

در شعر زیر، هسته یا مبدل‌منه یعنی «ابرها» امری حقیقی و موجود است، اما بدل «این بیشه‌های آب و زیبایی» امری ادعایی و غیر حقیقی و ساخته‌ی ذهن شاعر است که بین آن‌ها ادعای همسانی کرده است:

ابرها، این بیشه‌های آب و زیبایی

مبدل‌منه ← → بدل یا همسان

خیمه‌های خیس نور و سایه اما با نهاد موج

آشیان بی قرار روح شیدایی

عاصی آزاد ناآرام

(اخوان،۱۳۷۹ج: ۴۳)

روند معمول در فرایند همسان‌سازی بدلی و همسان‌پنداری این است که گوینده غالباً مبدل‌منه را همسان بدل می‌پندارد، اما به منظور مبالغه یا جلب توجه مخاطب، ممکن است خلاف این حالت رخ دهد، مانند نمونه‌ی زیر که همسان یا بدل، حقیقی و

هسته یا مبدل‌منه، امری ادعایی و برساخته‌ی ذهن شاعر است. به عبارت دیگر در این مثال بر خلاف مثال پیشین، شاعر از طریق همسان پنداری بدل را همسان مبدل‌منه تصور کرده است:

ثقبه‌زار، آن پاره‌انبان مزیحش را فراز آورد
مبدل‌منه ← → بدل یا همسان
پاره‌انبانی که پنداری
هرچه در آن بوده بود افتاده بود و باز می‌افتاد
(اخوان، ۱۳۷۹الف: ۲۷)

بر اساس این که چه نوع گرایش‌هایی بر ذهن و اندیشه‌ی شاعر حاکم باشد، همسان‌پنداری گونه‌های مختلفی پیدا می‌کند که اقسام آن متناسب با نموداری که سجودی برای بازی نشانه‌ها در زبان شعر ترسیم کرده به شکل زیر است:

۱-همسان‌پنداری
- ۱-تجریدگرایی
- ۲- تجسم‌گرایی
  - ۱- جسم‌پنداری
  - ۲- سیال‌پنداری
  - جاندارپنداری
    - ۱-گیاه‌پنداری
    - ۲- حیوان‌پنداری
      - ۱-جانورپنداری
      - ۲-انسان‌پنداری

(سجودی، ۱۳۸۴: ۱۲۷)

تجریدگرایی: در تجریدگرایی، شاعر عنصری را که دارای مشخصه‌ی [- مجرد][5] است همسان عنصری می‌پندارد که مشخصه‌ی آن [+ مجرد] است، مانند نمونه‌ی زیر که «برف» مادی و دارای ویژگی [-مجرد] است. اخوان عبارت «این آشوفته پیغام» را که غیر مادی و دارای ویژگی [+ مجرد] است بدل آن قرار داده و بین آن‌ها رابطه‌ی همسانی برقرار کرده است:

برف بود و برف- این آشوفته پیغام- این پیغام سرد پیری و پاکی
مبدل‌منه ← → بدل یا همسان
و سکوت ساکت آرام
که غم‌آور بود و بی‌فرجام
(اخوان،۱۳۷۸: ۱۱۲)

تجسم‌گرایی: در تجسم‌گرایی، اثبات مشخصه‌های عنصر [+ ملموس] برای عناصر دیگر اعم از [- ملموس] و غیر از آن رخ می‌دهد. پیشینه‌ی شعر فارسی حاکی از آن است که به جز موارد بسیار اندک، همسان‌پنداری شعرا عموماً از نوع تجسم‌گرایی است. سجودی بر اساس تحقیقی که در زمینه هنجارگریزی معنایی انجام داده، معتقد است اگر در گروه واژگان [+ملموس] مشخصه‌های فرعی‌تر تغییر داده شود و مثلاً به [+ انسان] مشخصه‌ی [+ گیاه] داده شود، در قلمرو تجسم‌گرایی قرار می‌گیرد.(سجودی،۱۳۸۴: ۱۲۶)

در همسان‌سازی گروه‌های بدل‌دار با توجه به این که بدل از کدام یک از مشخصه‌های [+ جسم]، [+ سیال]، [+ جاندار]، [+ گیاه]، [+ حیوان]، [+ جانور] و [+ انسان] برخوردار باشد انواع مختلف جسم‌پنداری، سیال‌پنداری، جاندارپنداری، گیاه‌پنداری، حیوان‌پنداری، جانورپنداری و انسان‌پنداری پدید می‌آید که برخی از نمونه‌های آن در همسان‌سازی‌های اخوان به قرار زیر است:

جسم‌پنداری: منظور از جسم‌پنداری در همسان‌سازی گروه‌های بدل‌دار آن است که گوینده مبدل‌منه را که دارای مشخصه‌ی [- جسم] است، همسان بدلی پندارد که دارای مشخصه‌ی [+ جسم] است. به بیان دیگر در این حالت گوینده هرچیزی را دارای جسم تصور می‌کند و با کاربرد ساختار همسان‌سازی تشبیهی می‌سازد که مشبه‌به آن جسمانی است، مانند:

تا دل از مهر زمین برگیرند
و آسمان، این گنبد بلور سقفش دور
مبدل‌منه ← → بدل یا همسان
زی چمنزاران سبز خویش خواندشان
(اخوان، ۱۳۷۸: ۶۸)

سیال‌پنداری: سیال پنداری، ایجاد رابطه‌ی همسانی بین دو چیز است که اولی غیر سیال و دومی سیال باشد. در سیال‌پنداری، بدل مشبه‌بهی است که حالت سیال دارد. سیال‌پنداری اخوان در شعر زیر که از طریق بدل‌افزایی پدید آمده، از نمونه‌های زیبای سیال‌پنداری در شعر معاصر است:

created with nitroPDF professional

در خوابهای من
هسته یا مبدل‌منه

این آبهای اهلی وحشت
همسان یا بدل

تا چشم بیند کاروان هول و هذیان‌ست
(اخوان، ۱۳۷۹الف: ۴۰)

یا نمونه‌ی زیر:

ما / راویان قصه‌های شاد و شیرینیم
قصه‌های آسمان پاک
نور جاری، آب
مبدل‌منه بدل
سرد تاری، خاک
قصه‌های خوشترین پیغام
(همان: ۸۳)

جاندارپنداری: در همسان‌سازی اگر هسته و همسان‌دارای مشخصه‌های متقابل [-جاندار] و [+جاندار] باشند، جاندارپنداری رخ می‌دهد که منجر به پدیده‌ی تشخیص در صور خیال می‌شود. جاندارپنداری از تمهیدات زیباشناختی پربسامد اشعار اخوان است که مایه‌ی پویایی زبان شعر او می‌شود و شاعر از طریق آن همه‌ی موجودات عالم هستی را برخوردار از جان می‌داند و با آن‌ها سخن می‌گوید، مانند نمونه‌ی زیر:

پاییزجان، چه سرد، چه دردآلود
چون من تو نیز تنها ماندستی
ای فصل فصل‌های نگارینم
سرد سکوت خود را بسرائیم

پاییزم ای قناری رنگینم
مبدل‌منه بدل
(اخوان، ۱۳۷۸: ۵۱)

جاندارپنداری خود به سه مقوله‌ی گیاه‌پنداری، حیوان‌پنداری و انسان‌پنداری تقسیم

می‌شود که مقوله‌ی اول یعنی گیاه‌پنداری در اشعار اخوان ظاهراً وجود ندارد، اما از انواع دیگر، بویژه قسم سوم نمونه‌های زیادی به چشم می‌خورد.

حیوان‌پنداری: حیوان‌پنداری در همسان‌سازی، محصول همنشینی دو سازه با مشخصه‌های [-حیوان] و [+حیوان] است، مانند نمونه‌ی زیر که در آن، ابتدا گروه اسمی «به خون خویشتن آغشتگان» که به جهت منادا بودن، می‌تواند جاندار از نوع انسان محسوب شود، در جایگاه مبدل‌منه ظاهر شده است. سپس شاعر با استفاده از ساختار همسان‌سازی و ذکر بدل که دارای خصیصه‌ی [+ حیوان] و [+ پرواز] است، نمادسازی کرده است:

ای به خون خویشتن آغشتگان
مبدل‌منه

کوچیده زین تنگ آشیان ننگ
ای کبوترها
بدل

کاشکی پر می‌زد آنجا مرغ دردم ، ای کبوترها
(اخوان، ۱۳۷۹ د: ۹۹)

انسان‌پنداری: در انسان پنداری، گوینده مبدل‌منه را با ویژگی[- انسان]، همسان بدلی می‌پندارد که دارای ویژگی [+ انسان] است، مانند «گل‌ها و ریحان‌ها...» که هسته و دارای مشخصه‌ی [+ گیاه] است، شاعر از طریق همسان‌سازی و ذکر همسان یا بدل «بی‌آزرمان زیبارو» که دارای مشخصه‌ی [+انسان] است، به آن‌ها شخصیت انسانی بخشیده است:

گفتم ای گل‌ها و ریحان‌های رویان بر مزار او
مبدل‌منه

ای بی‌آزرمان زیبارو
بدل

ای دهان‌های مکنده‌ی هستی بی‌اعتبار او

رنگ و نیرنگ شما آیا کدامین رنگسازی را به کار آید
(اخوان،۱۳۷۸: ۱۴۵)

بهره‌وری از اغراض زیباشناختی اطناب

اطناب یا ایجاز به صورت مطلق نه زشت است نه زیبا، زمانی صفت زیبایی در مورد اطناب یا ایجاز صدق می‌کند که هر کدام از دو شیوه، لازمه‌ی کلام و خلاف آن مخل بلاغت باشد. اخوان به لحاظ قرار گرفتن در موقعیت خاص تاریخی، یعنی در دوره‌ای که آزادی فردی و اجتماعی را به مسلخ کشیده‌اند، مانند مادران فرزند از دست داده، هم از نظر فردی و هم از لحاظ اجتماعی داغداری است که شعر او بیان تأثرات قلبی او است و از آنجا که اطناب، مؤثرترین شیوه‌ی بیان مسائل عاطفی و احساسی بویژه در حالت بیان غم و اندوه و تأثرات قلبی است، بنابر اقتضای حال و مقام، شیوه‌ی اطناب را برگزیده است. شاخصه‌ی سبکی اخوان در این راستا، روش همسان‌سازی است که برخی از مهمترین گونه‌های آن که از این طریق به آن دست یافته، عبارت است از:

۱. ایضاح پس از ابهام: یکی از مقاصد زیبایی‌شناختی اطناب، ایضاح پس از ابهام است که در ساختار گروه‌های همسان بدل‌دار، مبدل‌منه در موقعیت امر مبهم و بدل در جایگاه توضیح آن قرار می‌گیرد. در این شیوه، گوینده برای جلب توجه مخاطب و ایجاد شوق در او ابتدا سخنی را به صورت مبهم و سربسته بیان کرده، سپس بوسیله‌ی بدل‌افزایی به توضیح آن امر مبهم می‌پردازد و مایه‌های لذت خواننده یا شنونده را، پس از عبور از امر مبهم و رسیدن به جواب ابهام فراهم می‌کند. مانند نمونه‌ی ذیل که شاعر ابتدا به طور سربسته و همراه با تأکید، خبر از دو دشمن می‌دهد که در کمین ما هستند و ما را شکنجه می‌دهند و سپس آن دو دشمن را معرفی می‌کند:

دو دشمن در کمین ماست دایم
مبدل‌منه (امر مبهم)

دو دشمن می‌دهد ما را شکنجه
تأکید مبدل‌منه

برون سرما، درون این آتش جوع

بدل (توضیح امر مبهم)

که بر ارکان ما افکنده پنجه

(اخوان، ۱۳۸۰: ۶۸)

۲. ذکر خاص پس از عام: در این شیوه، گوینده ابتدا به ذکر یک امر کلی و عام می‌پردازد، سپس برای روشن‌تر شدن موضوع یا تقریر و تفهیم مطلب، نمونه‌های خاص آن را به صورت بدل پس از آن ذکر می‌کند. مانند نمونه‌ی زیر که گوینده ابتدا با عبارت‌های «آنچه کالا داشتم» و «آنچه دارم» از دارایی خود به صورت عام و کلی یاد می‌کند و سپس از طریق بدل‌افزایی، با الفاظ «خرده‌ریز و گندم و صابون و چی» موارد خاص آن را برمی‌شمارد:

گفت موشی با دگر موشی

آنچه کالا داشتم پوسید در انبار

مبدل‌منه (امر کلی و عام)

و آنچه دارم، هاه، می‌پوسد

مبدل‌منه (امر کلی و عام)

خرده‌ریز و گندم و صابون و چی، خروار در خروار

بدل (موارد جزئی و خاص)

(اخوان، ۱۳۷۹الف: ۲۹)

یا در شعر زیر، ابتدا گزاره‌ای را به صورت «ما اینسو نشسته، خسته انبوهی» بیان کرده است، سپس به منظور رفع ابهام خلاف مقصود که مبادا مخاطب در شناخت جنسیت یکایک افراد تشکیل دهنده‌ی «ما» یا «انبوهی خسته» گرفتار برداشت اشتباه شود، با ذکر موارد خاص، جنسیت افراد را با الفاظ «زن و مرد و جوان و پیر» مشخص می‌کند:

فتاده تخته سنگ آنسوی‌تر انگار کوهی بود

و ما اینسو نشسته، خسته انبوهی

مبدل‌منه بدل

مبدل‌منه(امر کلی و عام)

زن و مرد و جوان و پیر
بدل (امر جزئی و خاص)
همه با یکدگر پیوسته، لیک از پای
و با زنجیر
(همان: ۹)

در هر کدام از شیوه‌های توضیح پس از ابهام و خاص پس از عام، مفهوم واحد بـه دو صورت ایراد می‌شود و همین بیان دوگانه موجب تأثیر بیشـتر کـلام در ذهـن مخاطـب می‌شود. علاوه بر این در ابتدا که سخن به طریق مبهم یـا کلـی و عـام بیـان مـی‌شـود، چندان بهره‌ای از جزئیات امر نصیب مخاطب نمی‌شود، ولی انگیزه و شوق دانسـتن در او پدید می‌آید. به همین جهت پس از این که مطلب به صورت واضح و خاص مطرح شـد، خواننده به آرامش و لذت پس از انتظار می‌رسد.

۳. **تکرار**: جنبه‌ی زیباشناختی تکرار در این است کـه اولاً «تکـرار شـکل دسـتوری واحد به همراه تکرار شکل آوایی واحد، اصل سازنده‌ی اثر شاعرانه است» (تادیـه، ۱۳۷۸: ۴۶). ثانیاً گوینده از تکرار مفید تأکید در جهت لذت یا نفرت، اظهار نشاط و شادمانی یـا اظهار غم و اندوه، اهمیت دادن به موضوع، ترغیب و تشویق یا ترهیب و تحذیر، عبـرت و تنبه و جلب توجه و بهره می‌برد، مانند تکرار عبارت «بـدرود ای لحظـه» کـه عـلاوه بـر تقویت موسیقی شعر، برای بیان اندوه و حسرت گوینده، به گونـه‌ی عکـس تکـرار شـده است:

بدرود ای لحظه! ای لحظه! بدرود.
مبدل‌منه ← → بدل با همسان
(اخوان، ۱۳۷۹الف: ۶۶)

و تکرار در عبارت زیر که به قصد تأکید در اظهار نفرت شکل گرفته است:

من دگر بیزارم از این زندگی، فهمیدی، ای، بیزار.
مبدل‌منه ← → بدل با همسان
(همان: ۳۳)

و یا اظهار نشاط و شادمانی از رسیدن به باران و لذت ناشی از ذکر نام آن که موجب تکرار لفظ باران به صورت بدل در کلام زیر شده است:

خروش رعد غوغا کرد، با فریاد غول‌آسا
غریو از تشنگان برخاست:

باران است... هی! ... باران!
مبدل‌منه ← → بدل یا همسان

(اخوان، ۱۳۸۰: ۴۷)

۴. تکمیل و تتمیم کلام: منظور از تکمیل و تتمیم کلام، ذکر عبارت‌های تکمیلی در پایان سخن برای تأکید و مبالغه‌ی سخن یا ممانعت از برداشت خلاف مقصود است که در کتاب‌های بلاغی انواع گوناگونی از قبیل «تتمیم، تکمیل، تذییل، احتراس و ایغال» (رجایی، ۱۳۵۹: ۲۱۳-۲۱۷) دارد. مثلاً در عبارت زیر، گوینده منظور خود را صحیح و کامل، در سطر اول بیان کرده است؛ سپس قیدهای «بی‌تکان» و «مرده به دست و پای» را که بدل از «خشک» است، برای تأکید و مبالغه در پایان آن افزوده است.

همچو میخ استاده بر جا خشک
مبدل‌منه

بی‌تکان، مرده به دست و پای
بدل (امر تکمیلی)

بی که هیچ از لب برآید نعره‌شان
در دل

(اخوان، ۱۳۷۹الف: ۳۷)

یا عبارت‌های «تر و ماده» و «هر یک این دلخواه آن دلبند» در شعر زیر:

کلبه مالامال بود از گونه‌گون فرزند
مبدل‌منه

نر و ماده، هر یک این دلخواه آن دلبند.
بدل (امر تکمیلی)

مبدل‌منه — بدل (امر تکمیلی)

(همان: ۳۶)

۵. توصیف:

توصیف از اهداف مهم اطناب و یکی از وسایل بیان تصویری و از تمهیدات خلق زیبایی است که به وسیله‌ی صفت و مقوله‌های مشابه آن از قبیل مضاف‌الیه، قید، بدل و دیگر وابسته‌های توضیحی صورت می‌پذیرد. در اشعار اخوان بویژه در کتاب **از این**

اوستا، همسان‌سازی از شیوه‌های پربسامد توصیف و برانگیختن احساسات است. در بعضی از گروه‌های بدل‌دار، آمیزه‌ای از مبدل‌منه + صفت، در حکم بدل عامل توصیف است، مانند «آتشی بی‌رحم» و «سگی زرد» در عبارت‌های:

خانه‌ام آتش گرفته است، آتشی بی‌رحم
مبدل‌منه بدل (توصیف مبدل‌منه)
(اخوان، ۱۳۸۰: ۷۷)

او دید، من نیز دیدم/ دم لابه‌های سگی را، سگی زرد
مبدل‌منه بدل (توصیف مبدل‌منه)
(اخوان، ۱۳۷۹ الف: ۱۰۱)

و در برخی دیگر چندین همسان پیاپی که هر کدام از آن‌ها به عنوان تأکید یا بدل، بخشی از توصیف را بر عهده دارد، مجموعاً توصیف زیبایی از موصوف مورد نظر به دست می‌دهد. مانند نمونه‌ی زیر که هر کدام از همسان‌ها یکی از خصایص شاتقی را بیان می‌کند:

شاتقی، زندانی دختر عمو طاووس
مبدل‌منه بدل (توصیف مبدل‌منه)
فیلسوفی کوچک است و حرف‌ها دارد برای خویش
مبدل‌منه
عامی اما خاصه‌خوان دفتر ایام
بدل (توصیف مبدل‌منه)
امی اما تلخ و شیرین تجارب را...
بدل (توصیف مبدل‌منه)
خوانده از دون و ورای خویش
(اخوان، ۱۳۷۹ د: ۱۴)

یا بدل‌های موجود در پاره شعر زیر که هرکدام توصیفی از پوستین است:

پوستینی کهنه دارم من
مبدل‌منه
یادگاری ژنده‌پیر از روزگارانی غبارآلود
بدل (توصیف مبدل‌منه)
سالخوردی جاودان مانند
بدل (توصیف مبدل‌منه)

مانده میراث از نیاکانم مرا این روزگارآلود...
پوستینی کهنه دارم من
مبدل‌منه
سالخوردی جاودان مانند
بدل (توصیف مبدل‌منه)
مرده‌ریگی داستانگوی از نیاکانم، که شب تا روز
بدل (توصیف مبدل‌منه)
گویدم چون و نگوید چند

(اخوان، ۱۳۷۸: ۳۳ و ۳۶)

نتیجه‌گیری

۱. ساختار همسان‌سازی بویژه همسان‌سازی‌های بدل‌دار از ویژگی‌های سبکی اخوان است که شعر او را به وادی اطناب می‌کشاند.
۲. از گروه‌های چهارگانه‌ی همسان‌سازی، همپایگی و بدل بیشترین و تفسیر کمترین بسامد را در اشعار اخوان دارد.
۳. از نظر زمانی در طول دوران شاعری اخوان، استفاده از همسان‌سازی‌های بدل‌دار تقریباً با اشعار مجموعه‌ی *زمستان* (۱۳۳۳) شروع می‌شود و بسامد آن به عنوان یک شاخصه‌ی سبکی در کتاب *از این اوستا* که در سال ۱۳۴۴ چاپ شد، به اوج خود می‌رسد. این ساختار چنان ملکه‌ی ذهن و زبان اخوان می‌شود که حتی در گزینش و معرفی نام شخصیت یکی از روایت‌سروده‌هایش (در سال ۱۳۴۶)، تأثیر می‌گذارد و نام آن شخصیت را در قالب یک گروه همسان بدل‌دار، به صورت «شاتقی، زندانی دختر عمو طاووس» معرفی می‌کند:

نام او را بی نشان گفتن از آن بی‌احترامی‌هاست
شاتقی، زندانی دختر عمو طاووس باید گفت

(اخوان، ۱۳۷۹د: ۱۰۰)

۴. گروه‌های همسان بدل‌دار، یکی از عوامل و تمهیدات زیبایی‌شناسی شعر اخوان است که از آن برای آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی زبان شاعرانه و هماهنگی عقل و عاطفه و

ایجاد فاصله‌ی زیباشناختی بین آنها استفاده کرده است.

۵. در قلمرو خیال، همسان‌سازی عامل و ساختار پرکاربرد همسان‌پنداری در اشعار اخوان است که از طریق آن به صورت‌های خیالی زیبایی که مبتنی بر گونه‌های همسان‌پنداری از قبیل مجردپنداری، جسم‌پنداری، انسان پنداری، گیاه‌پنداری و سیال‌پنداری است، دست یافته است که از بین آن‌ها انسان‌پنداری بیشترین بسامد را دارد.

۶. بخش قابل توجهی از کاربرد بدل در اشعار اخوان وابسته به حوزه‌ی اطناب و توصیف است که از طریق ساخت‌هایی به شیوه‌ی ایضاح پس از ابهام، یا ذکر نمونه‌های خاص پس از موارد کلی و عام یا تکرار، به بیان اطناب گونه‌ی مفاهیم پرداخته است و از طریق بیان دوگانه‌ی کلام و ایجاد شوق و انتظار در پایان مرحله‌ی اول و برآورده کردن انتظار پس از ایراد مرحله‌ی دوم، مخاطب را از لذت حاصل از آن بهره‌مند ساخته است.

پی‌نوشت

۱. شاعران متافیزیکی، شعرایی را گویند که شعر آن‌ها بیشتر با مغز و اندیشه سر و کار دارد تا با احساس و عواطف، غالباً مغلق و پیچیده است و دارای نوعی تشبیه و استعاره است که استعاره‌ی متافیزیکی نامیده می‌شود (دیچز، ۱۳۷۳: ۲۲۷).

۲. شکل مذکور نشانه ای است اختصاری برای نشان دادن مؤلفه ها یا ویژگی‌های معنایی واژه که زبانشناسان در معنی‌شناسی از آن استفاده می کنند، بدین صورت که هر مؤلفه‌ی معنایی را در میان دو قلاب می‌نویسند و به کمک دو علامت «+» یا «-» وجود یا عدم وجود آن مؤلفه را بیان می کنند. بنابراین نشانه‌ای مانند [+مذکر] به معنای «مذکر است» به کار می‌رود و معادل [- مؤنث] به حساب می‌آید (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۷۸).

منابع

اخوان ثالث، مهدی(۱۳۷۸) آخر شاهنامه، چاپ چهاردهم، تهران، مروارید.

اخوان ثالث، مهدی(۱۳۷۹ الف) از این اوستا، چاپ یازدهم، تهران، مروارید.

اخوان ثالث، مهدی(۱۳۷۹ ب) در حیاط کوچک پائیز در زندان، چاپ یازدهم، تهران، زمستان.

اخوان ثالث، مهدی(۱۳۷۹ ج) دوزخ اما سرد، چاپ نهم، تهران، زمستان.

اخوان ثالث، مهدی(۱۳۷۹ د) زندگی می‌گوید اما باز باید زیست، چاپ نهم، تهران، زمستان.

اخوان ثالث، مهدی(۱۳۸۰) زمستان، چاپ هفدهم، تهران، مروارید.

اخوان ثالث، مهدی(۱۳۸۱) سواحلی، چاپ اول، تهران، زمستان.

باغینی‌پور، مجید(۱۳۸۴) «ساخت‌های بدلی و لطیف‌سازی بافت»، مجله زبانشناسی، سال ۲۰، ش ۴۰.

برتنز، یوهانس ویلم(۱۳۸۲) نظریه‌ی ادبی، ترجمه فرزان سجودی، تهران، آهنگ دیگر.

برتنس، هانس(۱۳۸۳) مبانی نظریه‌ی ادبی، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، ماهی.

پرین، لارنس(۱۳۸۱) شعر و عناصر شعری، ترجمه غلامرضا سلگی، چاپ دوم، تهران، رهنما.

پورنامداریان، تقی(۱۳۷۹) «در برزخ شعر گذشته و امروز»، کاخی، مرتضی: باغ بی برگی، چاپ دوم، تهران، زمستان.

تادیه، ژان ایو(۱۳۷۸) نقد ادبی در قرن بیستم، ترجمه مهشید نونهالی، تهران، نیلوفر.

دیچز، دیوی(۱۳۷۳) شیوه‌های نقد ادبی، ترجمه غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی، تهران، علمی.

رجایی، محمدخلیل(۱۳۵۹) معالم‌البلاغه، چاپ سوم، شیراز، دانشگاه شیراز.

سجودی، فرزان(۱۳۸۴) نشانه‌شناسی و ادبیات، تهران، فرهنگ کاوش.

صفوی، کورش(۱۳۸۳) درآمدی بر معنی شناسی، چاپ دوم، تهران، سوره‌ی مهر(حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی).

عدنان، سعید(۱۳۷۶) گرایش‌های فلسفی در نقد ادبی، ترجمه نصرالله امامی، اهواز، دانشگاه شهید چمران.

فرشیدورد، خسرو(۱۳۸۲) دستور مفصل امروز، چاپ اول، تهران، سخن.